

## Deux contes nord-américains considérés comme actes de langage

Marie Francoeur et Louis Francoeur

Volume 8, numéro 1, avril 1975

Littérature québécoise et américanité

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500358ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500358ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Francoeur, M. & Francoeur, L. (1975). Deux contes nord-américains considérés comme actes de langage. *Études littéraires*, 8(1), 57–80.  
<https://doi.org/10.7202/500358ar>

# DEUX CONTES NORD-AMÉRICAINS CONSIDÉRÉS COMME ACTES DE LANGAGE NARRATIFS

---

*marie et louis francoeur*

---

Les résultats significatifs obtenus depuis quelque temps par des chercheurs de diverses nationalités, linguistes ou littéraires, ont montré le bien-fondé d'un recours à la théorie générale de la communication en vue d'apporter une solution à certains problèmes que la critique traditionnelle n'est pas encore parvenue à résoudre. L'accueil, souvent controversé, réservé aux œuvres littéraires par les lecteurs, qu'ils soient critiques de métier ou qu'ils appartiennent au grand public, nous amène à considérer l'œuvre littéraire comme un système de communication, donc pourvue d'un émetteur et d'un récepteur, d'un langage et d'un message qui lui sont particuliers. Par ailleurs, la sémiotique, cette science générale des signes englobée dans la théorie générale de la communication, nous semble singulièrement apte à fournir à la littérature comparée les instruments qui lui permettent de reconnaître les traits distinctifs pertinents d'un genre littéraire, le conte par exemple, qu'il appartienne au corpus de la littérature québécoise ou à celui de la littérature nord-américaine d'expression anglaise.

Deux conteurs, l'Américain Sherwood Anderson et le Québécois Yves Thériault, deux cycles narratifs, *Winesburg, Ohio* et *Contes pour un homme seul*, deux dates marquant la fin d'une époque et le début d'une ère nouvelle dans chacune des littératures nationales, 1919 et 1945, enfin deux groupes de lecteurs, eux-mêmes partagés entre l'enthousiasme et l'irritation, tels sont les acteurs et les circonstances qui serviront de cadre à cette étude.

Aux États-Unis, dans le premier quart de notre siècle, le mouvement littéraire connu sous le nom de CHICAGO RENAISSANCE auquel appartenait Sherwood Anderson, ne se proposait rien moins que la création d'une littérature américaine réaliste, affranchie de la crainte puritaine, de l'hégémonie

culturelle britannique et dotée d'une vitalité nouvelle. Cette renaissance se manifestait dans les nombreuses petites revues qui ont vu le jour à cette époque et particulièrement dans *The Little Review* où Anderson commença la publication des contes qui formeront en 1919 son recueil *Winesburg, Ohio*. Aussi bien par leur message qui démasquait la grande illusion de la civilisation américaine et l'optimisme béat des écrivains romantiques que grâce au pouvoir de suggestion de leur langage, les contes d'Anderson suscitèrent, dès leur parution, deux classes radicalement opposées de lecteurs. À ceux qui, comme Hart Crane, crièrent au génie et n'hésitèrent pas à proclamer: «America should read this book on her knees»<sup>1</sup>, nombreux furent ceux qui répliquèrent qu'ils ne trouvaient dans ces contes que «descriptions, somewhat boldly naked, without a spark of life or creative feeling»<sup>2</sup>.

Au Québec, les premiers lecteurs d'Yves Thériault n'ont pas été moins surpris en découvrant dans le journal *Le Jour* des contes qui leur livraient dans un langage imagé et parfois empreint des accents du conteur populaire un message nourri par la naïveté du primitivisme, la sexualité et le meurtre. Un langage neuf, en apparence insolite, dénonçait une religion qui enseignait de mâter la chair et une société établie sur la loi et l'ordre qui laissait peu de place à l'expression d'une sensualité moderne. Comme ceux d'Anderson, les lecteurs de Thériault sont à leur tour divisés. Si les uns saluent avec enthousiasme l'apparition d'un écrivain original et audacieux, d'autres, au contraire, ne voient en lui qu'un auteur immoral et, tout compte fait, assez maladroit.

Pourtant nos deux conteurs trouvent aujourd'hui aussi bien auprès de la critique que du public en général un accueil presque unanime. Comment expliquer ce changement d'attitude de lecture? Serait-ce que les lecteurs réels se sont progressivement transformés en lecteurs idéaux? Il nous

<sup>1</sup> Cité par Irving Howe dans *Sherwood Anderson, U.S.A.*, William Sloane Associates, The American Men of Letters Series, 1951, p. 111.

<sup>2</sup> Critique anonyme du *Republican*, Springfield, Mass., (20 juillet 1919), cité par Walter B. Rideout dans «Sherwood Anderson», *Fifteen Modern American Authors*, Jackson R. Bryer, éd., Duke University Press, Durham, North Carolina, 1969, p. 13.

semble que la réponse à toute question de décodage de l'œuvre doit d'abord être recherchée dans l'étude du système de communication littéraire lui-même, de ses signes et des règles qui les régissent. Que Thériault et Anderson aient choisi cette forme particulière de langage littéraire qu'est le cycle narratif pour communiquer leur message, voilà, en effet, qui constitue un signal cardinal pour leurs destinataires. Que ce langage particulier soit commun au destinataire et au destinataire, cela est exigé par la communication littéraire elle-même. Que les destinataires des contes ne soient pas d'abord les lecteurs réels, virtuels ou idéaux mais leurs relais, présents dans le tissu textuel, les narrataires, nous permet de considérer les deux pôles de la communication littéraire dans leur interrelation, c'est-à-dire à la lumière des signaux qu'ils émettent et qu'ils captent. Qu'il faille rigoureusement dissocier, pour les besoins de l'analyse, ce qui est transmis, le message, du système qui sert à la transmission, le langage, nous semble d'autant plus indispensable que les réactions partagées des lecteurs dont nous venons de faire état sont probablement dues à la confusion largement répandue entre message et langage, confusion qui entraîne alors un discrédit sur le langage par rejet du message, et souvent pour des motifs étrangers à la communication littéraire.

Bien plus qu'aux lecteurs réels, c'est donc aux narrataires que revient le rôle primordial de nous apprendre comment le langage de nos cycles narratifs doit être décodé. Car si les lecteurs réels sont souvent aptes à déchiffrer le message de la communication littéraire, ils ne le sont pas toujours quand il s'agit d'établir en quel langage le texte a été codé<sup>3</sup>. Or le langage littéraire n'est pas qu'une forme qui véhicule une information. Il est aussi substance dans la mesure où il fournit une information sur lui-même. À ce titre, il est un acte de langage, un comportement linguistique global: le narrateur raconte, commente son récit, ordonne à son narrataire d'adopter telle attitude de réception, l'invite à reconnaître les intentions de narration qui l'animent. C'est sur ce double aspect de la forme et de la substance du langage des contes de Thériault

<sup>3</sup> Iouri Lotman, *La structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973, pp. 47-48.

et de Anderson que portera notre étude et plus particulièrement sur le premier conte de chacun des cycles narratifs, « La fleur qui faisait un son » et « The Book of the Grotesque ». Dans une première partie, nous identifierons, classerons et analyserons les signaux qui régissent la situation de communication narrative et dans une seconde partie, nous montrerons comment il nous semble que leur présence et leur récurrence doivent nous conduire à considérer nos deux textes comme des actes de langage narratifs.

Trois types de signaux, que nous qualifierons de génériques, régissent la forme du langage des contes<sup>4</sup>. Utilisés de façon concomitante ou en alternance par le narrateur, ils doivent, de façon générale, permettre au narrataire de reconnaître qu'il se trouve en présence d'un genre littéraire particulier et en conséquence d'adopter l'attitude de réception appropriée. Ils ont de plus pour rôle de situer le cadre de la narration, d'indiquer quelles fonctions de métacommunication le narrateur exerce à l'endroit du narrataire et, enfin, de délimiter et de coordonner les séquences narratives. Ces signaux dirigés vers le narrataire constituent non seulement les marques de sa présence en texte, mais aussi, par la configuration particulière qu'ils revêtent en chacune des œuvres, ils révèlent quel rôle celui-ci est appelé à remplir dans le décodage de la forme du langage de ces dernières.

Si tous les contes comportent une situation de narration, tous n'en font pas état de façon explicite. Ainsi, dans « La fleur qui faisait un son », d'entrée de jeu nous sommes plongés dans le récit : « Quand pour la première fois le Troublé en parla, on se gaussa de lui dans le hameau. » Aucune mise en scène au début du conte ne vient attirer l'attention du narrataire sur le cadre de la narration et, en apparence, il n'y en a pas davantage dans le dénouement qui s'achève brusquement : « Daumier fut bien chagrin et rentra chez lui la gorge serrée. » « The Book of the Grotesque » n'en comporte pas plus. Il débute directement : « The writer, an old man with a white mustache, had some difficulty in getting into bed » et se termine

<sup>4</sup> Harald Weinrich, dans la revue *Poétique* n° 1 (1970), a proposé un classement un peu différent de ces signaux.

par un commentaire du narrateur sur les personnages grotesques. Nous sommes évidemment loin dans les deux cas de la formule célèbre « Il était une fois une petite fille de village » de Perrault qui indique, à coup sûr, le début du conte, ou encore de la mise en place du cadre de la narration que Maupassant réservait à son récit, « Le Marquis de Fumerol » : « Roger de Tourneville, au milieu du cercle de ses amis, parlait, à cheval sur une chaise. » Nous retrouvons, cependant, de semblables mises en scène dans la littérature américaine, notamment chez Mark Twain et Henry James, tout comme dans la littérature québécoise avec le personnage de Jos Violon, le célèbre conteur de Louis Fréchette, émule du conteur populaire des longues veillées d'hiver. L'absence de mise en scène situationnelle dans nos contes pourrait confirmer l'hypothèse d'Elizabeth W. Bruss selon laquelle « à mesure qu'un genre devient familier au public des lecteurs, l'auteur a de moins en moins besoin de placer des signaux à l'intérieur de son texte pour être sûr que celui-ci sera lu avec la force illocutoire qu'il convient »<sup>5</sup>. Dans ce sens, la suppression du cadre de la narration chez Thériault et Anderson marquerait une évolution de la forme du langage du conte dont le narrataire aurait à se souvenir dans son entreprise de décodage.

Cependant, comme l'a bien observé Harald Weinrich, ces signaux ne sont pas disparus sans laisser de traces<sup>6</sup>. Car la liberté du narrateur n'est pas à ce point absolue qu'il puisse se dispenser de souligner de quelque façon les trois étapes obligées que sont l'ouverture, le procès et la clôture du récit. La structure narrative fondamentale l'amène presque naturellement à utiliser les signaux grammaticaux qui créent le cadre de la situation narrative, soit la forme verbale de l'imparfait en français et, en anglais, la forme en *ing* du *present participle*, celle du type *he was singing* ou de l'*imperfect*. Dans « The Book of the Grotesque », le narrateur d'Anderson fait l'exposition de son récit en utilisant les deux formes particulières du cadre de la narration en anglais. « The writer, an old man with a white

<sup>5</sup> Elizabeth W. Bruss, « L'autobiographie considérée comme acte littéraire », *Poétique* n° 17 (1974).

<sup>6</sup> Harald Weinrich, *Le Temps*, Paris, Seuil, 1973, p. 167.

mustache, *had* some difficulty in getting into bed. 11...33 A carpenter *came* to fix the bed.» L'apparition soudaine du *preterit* sert de signal pour marquer la fin de l'exposition et le début du procès. Par ailleurs, la présence de deux *present participle* dans l'avant-dernier paragraphe du conte, joue le rôle de signal de clôture pour le narrataire en lui fournissant les commentaires ultimes sur le récit qu'il vient de décoder. Le narrateur de «La fleur qui faisait un son» ne semble pas, nous l'avons vu, ménager d'exposition. Par l'utilisation du passé simple dès la première phrase, il situe d'emblée son narrataire dans le procès: «Quand pour la première fois le Troublé en *parla*, on se *gaussa* de lui dans le hameau.» Cependant, la phrase suivante à peine amorcée, il émet le signal d'ouverture attendu par le narrataire: «Tant que l'idée *semblait* étrange [...] Mais on se dit que c'*était* le Troublé, et que l'idée ne *valait* que ça.» D'ailleurs, le narrataire ne possédait-il pas déjà un signal d'ouverture non équivoque dans la forme verbale du titre même, reprise ensuite par le pronom anaphore *en*? À la différence de celui d'Anderson, le narrateur de Thériault fait preuve d'autant de liberté que de fantaisie dans l'emploi des signaux de clôture, mais il se garde bien de les omettre complètement. S'il termine son récit comme il l'avait commencé, par le passé simple, («Daumier *fut* bien chagrin, et *rentra* chez lui la gorge serrée»), il faut toutefois remarquer que son narrataire avait déjà reçu dans le paragraphe précédent le signal que le conte tirait à sa fin, dans la succession d'imparfaits explicatifs. («Daumier *sortit*, et vit que le Troublé *tenait* d'une main ce qui *restait* de la fleur aux beaux sons, et que de l'autre il *arrachait* toutes les fleurs le long de la route, en hurlant des mots que seul Daumier *comprenait*.») Par opposition au passé simple et au *preterit* qui projettent le récit au premier plan, l'imparfait et ses formes correspondantes en anglais le distribuent à l'arrière-plan où ils se constituent en signaux d'ouverture et de clôture, marquant ainsi le cadre de la situation narrative<sup>7</sup>. Mais, ne l'oublions pas, chaque narrateur garde toute liberté d'en user selon son tempérament. Ainsi, celui de Thériault se distingue-t-il par là non seulement de son

<sup>7</sup> Harald Weinrich, *op. cit.*, p. 131 ss.

homologue américain mais aussi des conteurs modernes qui utilisent généralement les signaux situationnels dès le début et à la toute fin des contes.

La présence par trop discrète ou l'absence totale de signaux situationnels peut être compensée par l'emploi d'une autre catégorie de signaux narratifs grâce auxquels le narrateur indique à son narrataire son intention de créer, maintenir, prolonger le contact avec lui ou son désir d'attirer son attention d'une façon particulière sur tel ou tel point du message qu'il est en train de communiquer et qu'il entend voir décoder d'une manière adéquate. Tous ces signaux constituent l'appareil de la métacommunication. Ceux du premier groupe, que nous appellerons signaux phatiques, comprennent entre autres l'emploi du déictique de première personne du pluriel (*moi + toi*) et du pronom personnel de deuxième personne, certains possessifs de deuxième personne, l'interpellation directe du narrataire par le biais de l'apostrophe, le récit de paroles rapportées en discours direct. Dans le deuxième groupe, celui des signaux conatifs, nous retiendrons en particulier la question rhétorique, la négation et l'affirmation en tête de phrase, le démonstratif hors-texte, le deuxième terme de la comparaison et la métaphore. La métacommunication, parce qu'elle constitue le lieu par excellence de l'échange entre le narrateur et son narrataire nous permet de dégager les profils de nos deux instances de la narration.

Et en premier lieu, par l'utilisation que fait le narrateur des signaux phatiques. Dans le conte d'Anderson, les appels au narrataire prédominent sans conteste. On dénombre sept passages de bonne longueur où l'instance de réception de la communication narrative se voit interpellée, désignée par le déictique de deuxième personne, *you*, et prise à témoin par le biais de la première personne du pluriel de la forme verbale de l'indicatif présent (*you and I know people*). Le narrateur de «*The Book of the Grotesque*» distribue ces signaux phatiques de façon régulière dans son discours à seule fin de maintenir le contact puisque ces interpellations n'influencent d'aucune manière la progression de son récit. L'emploi des signaux phatiques est plus diversifié dans le texte de Thériault et, tout compte fait, très différent de celui d'Anderson. Nous ne retrouvons qu'une seule interpellation directe à la deuxième



personne (« Vous pouvez me croire »). En revanche, l'apostrophe (« Bonnes gens ») et surtout le récit de paroles rapportées en discours direct qui foisonne tout au long du texte, révèlent un narrateur soucieux de garder un contact soutenu avec son narrataire en lui imposant sa présence de façon presque envahissante. D'ailleurs, l'examen de l'emploi des signaux conatifs vient corroborer cette première constatation. Les nombreuses comparaisons et métaphores disséminées dans « La fleur qui faisait un son » ne laissent pas de doute sur le souci du narrateur d'attirer l'attention de son narrataire sur un aspect particulier du récit. (« C'était une grande fleur jaune sur une tige grêle. De loin, elle avait la forme d'une longue femme maigre et sans poitrine. Une de ces femmes à la grande élégance, aux yeux immenses et à la chair ardente. ») La forme du langage du conte de Thériault sert, par le biais des signaux conatifs, à poser le tragique et en même temps à l'abolir<sup>8</sup>. Les métaphores et comparaisons indiquent au narrataire l'entrée du merveilleux. Seule la justesse de son décodage du langage lui permettra d'y pénétrer. Le narrataire du conte d'Anderson est moins bien servi, à cet égard, mais il peut lui aussi avoir accès à l'univers merveilleux au moyen des mêmes signaux conatifs, métaphores et comparaisons. (« He was like a pregnant woman » ou encore « It was a woman, young, and wearing a coat of mail like a knight. ») Un autre signal conatif, absent chez Thériault, permet au narrateur d'Anderson d'influencer son partenaire. La négation en tête de phrase (« No, it wasn't a youth, it was a woman »), qui semble une réponse à une éventuelle question du narrataire, ne laisse aucun choix à celui-ci. La métacommunication remplit ici sa fonction de façon absolue. Le signal qu'elle utilise doit être capté sinon la lecture du conte se poursuivrait comme s'il s'agissait d'une autre forme de langage que celle qui lui est propre.

Ainsi, les signaux de la métacommunication, phatiques ou conatifs, remplissent-ils dans le procès de la communication littéraire une fonction essentielle pour guider le narrataire. Employés de façon différente par les narrateurs de Thériault et Anderson, ils nous permettent à ce stade de notre étude, de reconnaître chez celui de Thériault la même liberté que nous lui

<sup>8</sup> André Jolles, *Formes simples*, Paris, Seuil, 1972, p. 192.

avons trouvée dans l'emploi des signaux situationnels, avec en plus un souci constant de garder le contact et d'orienter le décodage vers le merveilleux. Plus discret, peut-être, celui d'Anderson se contente de quelques signaux phatiques et conatifs, tout juste ce qui est nécessaire pour permettre l'identification de la forme du langage du conte.

Une autre classe de signaux narratifs génériques, sans doute les plus nombreux et les plus importants, sont susceptibles de fournir au narrataire l'information indispensable à son entreprise de décodage de la forme du langage du conte. Ce sont les signaux textuels récurrents<sup>9</sup>. Ces signaux ont pour fonction cardinale de guider le narrataire dans sa découverte du caractère narratif du texte. D'où leur récurrence, mais aussi leur ordonnance et leur distribution à des moments marqués du discours narratif. Nous distinguerons parmi eux deux grandes catégories, soit les signaux micro-syntaxiques telles les formes verbales, la personne verbale et l'article, et les signaux macro-syntaxiques où nous retrouvons les adverbes de la consécution narrative et les adverbes de temps propres au récit. Tous ces signaux syntaxiques de la communication littéraire, transmis du narrateur au narrataire, constituent, avec les précédents, ce que Greimas à la suite de Lévi-Strauss appelle l'armature du mythe et que nous pouvons définir en l'adaptant à notre propos comme « un ensemble de propriétés qui restent invariantes dans deux ou plusieurs » contes<sup>10</sup>.

Depuis les travaux de Benveniste et de Weinrich, l'importance des formes verbales dans l'économie du discours du récit n'est plus à démontrer. Rappelons simplement, et sans tenir compte des différences que nous pouvons relever entre les deux théoriciens sur cette question, qu'elles se distribuent en deux groupes de temps, celui du discours ou du « monde commenté », dominé par le présent et le passé composé, celui de l'histoire ou du « monde raconté » axé sur le passé simple et l'imparfait. Ces groupes de temps, par leur récurrence et leur distribution, se constituent en signaux pour le narrataire :

<sup>9</sup> Nous nous inspirons, pour cette partie de notre travail, de l'étude qu'a faite de ces signaux Harald Weinrich dans son livre sur *Le temps*. Nous avons, cependant, procédé à un reclassement de ses catégories.

<sup>10</sup> Harald Weinrich, « Structures narratives du mythe », *Poétique* n° 1 (1970).

«Voici un commentaire; voilà le récit qui s'amorce ou se poursuit; prenez telle attitude de réception; ceci n'est qu'une circonstance, cela est un événement». Ces signaux modifient de façon régulière ou épisodique la situation de communication et ces différentes transformations sont pour le narrataire-décodeur d'une très grande importance.

«The Book of the Grotesque» est entièrement dominé par les temps du récit. Sur 147 formes verbales qu'il contient, 130 appartiennent au *preterit* (43), à l'*imperfect* (64), au *passed perfect* (17) et au *conditional* (6). Dans «La fleur qui faisait un son», la dominance revient également aux temps du récit. Le narrataire, en effet, n'y rencontre pas moins de 228 formes verbales dont 140 relèvent du «monde raconté». C'est dire à quel point nos deux textes sont fondamentalement constitués par une succession de faits qui, regroupés par une certaine logique du récit, concourent à créer cet événement unique qu'est une fleur qui faisait un son ou un vieil écrivain habité par des fantasmes grotesques. Dans ce sens, nos deux textes ressortissent évidemment au genre narratif et, de ce fait, commandent de la part du narrataire, une attitude de réception détendue, en dépit du sérieux, voire du tragique de la fable. Mais chaque responsable de la narration agit de façon particulière en transmettant au narrataire des signaux qui lui permettent de régler le degré de tension désiré<sup>11</sup>. Ainsi, chez Thériault, le nombre relativement élevé de temps au présent de l'indicatif (81), qui s'explique par l'emploi fréquent du récit de paroles rapportées en discours direct, n'infirme pas l'importance que nous avons reconnue aux temps du récit. Tout au plus, devons-nous remarquer que par ces signaux l'attitude de réception ne sera jamais complètement détendue, que le narrateur entend rendre captif son narrataire qui, de gré ou de force, doit se laisser «captiver».

De plus, la fréquence et l'ordonnance des temps du «monde raconté», et en particulier du passé simple et de l'imparfait, contribuent à partager le récit en deux registres, majeur et mineur, où le narrataire est appelé à identifier dans l'entourage du passé simple les événements qui constituent le noyau de la

<sup>11</sup> Harald Weinrich, *Le temps*, p. 30.

fable et dans celui de l'imparfait, les circonstances, descriptions et commentaires que le narrateur veut traiter sur un mode mineur. En d'autres mots, le registre majeur signale au narrataire l'histoire proprement dite tandis que le registre mineur lui indique les moyens qui en rendent l'appréhension plus facile<sup>12</sup>. C'est ainsi que le narrataire du conte d'Anderson remarquera la prédominance de l'*imperfect* et des formes en *ing* (64) sur les *preterits* (43) et, en conséquence, se laissera orienter en mineur dans la situation narrative où les commentaires du narrateur abondent. En revanche, l'attention de celui de Thériault sera attirée par les signaux du registre majeur (65 passés simples contre 56 imparfaits) qui imposent les événements et leur enchaînement logique. Enfin, la fréquence et surtout la distribution des temps du récit émettent un autre signal, celui du tempo narratif<sup>13</sup>. Par exemple, chez Anderson, la supériorité numérique des *imperfects* dispersés avec régularité dans tout le texte procure au récit un tempo plutôt lent, alors que chez Thériault, les passés simples, souvent regroupés et distribués en cascade, donnent au récit, malgré les nombreux dialogues, un tempo plus rapide, comme dans le passage suivant : « La fleur suivit le jour. Elle partit de son point de sommeil, vers le couchant, et oscilla lentement vers le levant, d'où jaillirait le soleil. Puis le soleil vint, et la fleur frémit. Daumier se dit que ce serait le chant alors, et il se tendit les nerfs à écouter. Mais la fleur se gava de soleil et se tut. »

D'autres signaux micro-syntaxiques, parfois tout aussi nombreux que les formes verbales, sont émis par le narrateur à l'intention du narrataire. Ce sont les signaux de la personne verbale que Bühler<sup>14</sup> a identifiés comme les trois sommets du triangle de la communication linguistique. Ils ont pour fonction de révéler au narrataire la situation de communication dans laquelle il est impliqué. Si la première personne (Je, Nous (moi + lui)) désigne de toute évidence celui qui raconte le récit, il doit, par contre, reconnaître que la deuxième personne (Tu, Vous) et la première personne du pluriel (moi + toi) le

<sup>12</sup> Weinrich parle de mise en relief, Cf. *op. cit.*, p. 107.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>14</sup> Cité par Roman Jakobson dans *Essais de linguistique général*, Paris, Éditions de Minuit, 1963, p. 216.

concernent directement et que la troisième personne lui indique tout le reste, c'est-à-dire tout ce qui fait l'objet de leur communication littéraire. Grâce à la récurrence de ces signaux, à chaque moment du récit, le narrataire est sollicité vers l'un ou l'autre sommet de ce modèle triadique. À cet égard, nos deux contes se comportent de façon bien différente. En parlant des signaux de la métacommunication, nous avons déjà fait remarquer que du point de vue du narrateur, les déictiques de deuxième personne jouaient le rôle de signal phatique et nous avons constaté, à ce sujet, leur importance dans « *The Book of the Grotesque* ». Ici, du point de vue du narrataire, ils s'associent aux autres signaux de la personne verbale pour partager l'univers transmis. Pas moins de sept fois, le narrateur interrompt le récit de ce qu'est l'univers de *him*, le vieil écrivain, pour donner accès à l'univers de *you*, celui du narrataire lui-même. « *Had you come into the room you might have supposed the old man had unpleasant dreams or perhaps indigestion.* » Chaque fois le narrataire se voit ainsi rappeler sa situation dans le procès de communication en cours, et singulièrement sa fonction d'interprète. De façon tout aussi explicite, le narrateur, à neuf reprises, se désigne lui-même par *I*, s'attribue ainsi la fonction de locuteur dans la situation de communication et s'octroie une part de l'univers qu'il transmet: « *The book had one central thought [...] By remembering it I have been able to understand many people and things that I was never able to understand before.* » Ces signaux micro-syntaxiques confèrent au conte d'Anderson une subjectivité inscrite dans sa langue même et que le narrataire est convié à reconnaître<sup>15</sup>. Si ce n'était de la présence d'autres modes d'intrusion, comme le récit de paroles rapportées en discours direct, le conte de Thériault apparaîtrait bien plus proche de l'objectivité linguistique du récit historique. En effet, tout le récit semble, à première vue, polarisé au sommet de la troisième personne, c'est-à-dire l'univers du Troublé et des villageois incrédules, jusqu'à ce qu'apparaisse soudainement la parenthèse et ce qu'elle renferme, (« vous pouvez me croire ») qui distribue sans équivoque les instances de la situation de communication, le

<sup>15</sup> Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, p. 225 ss.

narrateur (me) et le narrataire (vous). L'effet produit sur le narrataire n'est cependant pas le même. Alors que la récurrence des signaux de la personne verbale donnait au conte d'Anderson l'allure d'une conversation remplie de bonhomie, où les trois instances (celui qui raconte, celui à qui on raconte, celui dont on raconte) se trouvent largement représentées, l'unique apparition de ces signaux dans le conte de Thériault contribue à renforcer l'impression déjà créée par les signaux de la forme verbale, d'un récit entièrement dominé par un conteur qui se pare des attributs de l'objectivité.

Une dernière classe de signaux micro-syntaxiques récurrents pourront guider le narrataire de Thériault et celui d'Anderson dans leur rôle de décodeurs du langage des contes. Ce sont l'article et certains morphèmes assimilés, adjectifs possessifs, nominaux et démonstratifs, qui permettent au narrataire de situer, à n'importe quel moment du récit, le message reçu par rapport à l'information déjà transmise ou à celle que devrait lui transmettre plus tard le narrateur. Dans le conte de Thériault, le narrataire entend parler pour la première fois d'une fleur (« alors on oublia bien que le Troublé avait ouï le son d'une fleur ») au sujet de laquelle il se place dans l'attente d'une information qui lui sera transmise par la suite et sanctionnée par l'article défini, (« Daumier et le Troublé restèrent longtemps au-dessus de la fleur. ») En dernier ressort, l'emploi de l'adjectif démonstratif indique au narrataire la fin de l'information sur l'objet du conte, (« Et voilà que j'aime bien cette fleur. ») La même utilisation de ce signal peut être relevée dans le conte d'Anderson. D'abord placé devant une information incomplète (« The writer [...] had some difficulty in getting into bed »), le narrataire peut bientôt se reporter à une information déjà acquise en partie, (« A carpenter came to fix the bed »), puis finalement précisée par l'adjectif possessif (« in his bed »). Puisque dans le procès de la communication littéraire les signaux grammaticaux ont pour effet de déterminer d'autres signaux grammaticaux, il faut bien reconnaître que ceux que nous venons d'étudier jouent dans l'entourage du substantif un rôle de détermination du message que le narrataire ne peut ignorer, sous peine de voir son interprétation compromise.

Si nous avons pu reconnaître la présence des signaux

micro-syntaxique dans nos deux contes, il nous faut préciser qu'ils n'y sont pas présents au même degré de récurrence et, de ce fait, ils contribuent à qualifier les deux récits et à les distinguer l'un de l'autre. Cependant, d'autres signaux, macro-syntaxiques ceux-là, viennent s'ajouter aux premiers dont ils sont en quelque sorte l'expansion et peuvent aussi introduire d'un narrateur à l'autre des différences importantes dans l'art de raconter. Ce sont essentiellement certains adverbess récurrents que Weinrich appelle « adverbess de la consécution narrative » qui se combinent avec les temps et autres signaux micro-syntaxiques pour organiser et constituer le récit<sup>16</sup>. En particulier, ils ont pour fonction d'indiquer les articulations du récit en se joignant presque naturellement aux temps des verbes du « monde raconté » et plus précisément au passé simple. C'est donc dans ce que nous avons appelé le registre majeur que nous devons nous attendre à retrouver ces signaux forts que sont *then*, puis, alors, soudain, tout à coup, enfin, aussitôt. Au contraire, le registre mineur s'accommodera de signaux plus faibles pour la consécution narrative comme *some time*, *once*, *for years*, *whenever*, parfois, quelquefois, souvent, déjà. Mais à quelque registre qu'ils appartiennent, les signaux macro-syntaxiques assurent en liaison avec les signaux micro-syntaxiques la structure narrative du conte et, à ce titre, doivent être décodés correctement par le narrataire.

Dans le conte de Thériault, la récurrence des signaux macro-syntaxiques du registre majeur est plus qu'importante. Cinq fois, par exemple, le narrataire se voit indiquer la séquence narrative par l'adverbe *puis*, et, chaque fois, suivi d'un verbe au passé simple : « Puis les nuits vinrent » ; « puis il se releva » ; etc. Ce signal alterne avec *alors* qui lui aussi accompagne le passé simple : « Alors on oublia » ; « alors il rit » ; etc. En revanche, relativement peu de signaux du registre mineur, ce qui viendrait apporter une confirmation à nos premières constatations sur le caractère très narratif de « La fleur qui faisait un son ». Par contre, nous devons remarquer l'absence presque totale de signaux du registre majeur chez Anderson. Tout au plus quelques *then* ou *and then* suivis du

<sup>16</sup> Harald Weinrich, *op. cit.*, p. 306.

*preterit*, sauf dans un cas (exception à la règle) où l'on retrouve le *passed perfect* («and then they talked; and then, of course, he had known people», etc.) Ici encore, se confirment nos premières observations sur la préférence accordée par le narrateur de «The Book of the Grotesque» pour le registre mineur qu'il signale abondamment, du reste, à son narrataire par des adverbes de temps comme *once*, *for years*, *whenever* qui accompagnent l'*imperfect*. L'attention qu'il portera aux signaux macro-syntaxiques permettra donc au narrataire de trouver réponse à la question qu'il ne doit pas manquer de poser à maintes reprises à son interlocuteur de la communication narrative: «Et puis après?» Le narrateur, tendu vers l'édification de l'armature syntagmatique de son texte, reprendra: «Alors il alla vers la Grand'Courbe» ou «And then the people came along». Dans les deux cas la réponse est la même, car la littérature possède son propre langage qui ne coïncide pas avec les langues naturelles mais qui s'y superpose<sup>17</sup>. Cependant, ce langage commun à nos deux narrateurs, comme nous l'avons vu au cours de cette première partie de notre étude, prend des accents différents sous la plume de l'un ou de l'autre. Plus fantaisiste que celui d'Anderson en ce qui regarde le cadre de la narration, celui de Thériault fait davantage appel au merveilleux et permet le déroulement linéaire du récit en lui conservant un tempo rapide et en marquant les grandes articulations de façon régulière. Celui d'Anderson se fait plus disert, plus lent aussi, s'attarde autant dans les commentaires et les descriptions qu'il ne raconte vraiment.

Tous les signaux génériques de nos deux contes appartiennent au système de signes propres au langage du conte et en constituent la structure. Cependant, nous devons ajouter aussitôt que le langage n'est pas qu'une forme, si l'on entend par là qu'il ne serait qu'un contenant que l'on opposerait au contenu, c'est-à-dire au message. Il est aussi substance dans la mesure où il porte une information sur lui-même. Cette information consiste à nous apprendre à quel type d'acte de langage nous avons affaire. Or si les signaux que nous avons repérés sont dits génériques c'est précisément parce qu'ils

<sup>17</sup> Iouri Lotman, *La structure du texte artistique*, p. 52.



peuvent manifester et prouver que les conditions nécessaires et suffisantes pour conclure que nous nous trouvons en présence d'un genre narratif sont réalisées. Le genre narratif est un acte de langage particulier. De même que tout interlocuteur doit être en mesure de reconnaître les intentions de celui qui lui parle afin de comprendre ce qui lui est communiqué, ainsi les narrataires de nos deux contes devront-ils reconnaître les intentions de leur narrateur respectif dans les signaux génériques qui ponctuent le texte. Cela est non moins essentiel à la communication littéraire qu'à la communication linguistique, littérale et stricte qui lui sert de support. La réaction hostile de certains lecteurs de *Winesburg, Ohio* et des *Contes pour un homme seul* à laquelle nous faisons allusion au début de cette analyse, offre un exemple éloquent de communication littéraire avortée. Une partie du public lecteur ne sut pas ou ne voulut pas reconnaître l'intention de narrer qui animait Anderson et Thériault dans leur acte de création littéraire et qui sous-tendait leurs cycles narratifs.

Lu comme un ensemble de phrases reliées les unes aux autres, le texte artistique n'en est pas moins émis, perçu, reçu ou rejeté comme une totalité, comme s'il n'était qu'une seule phrase. Cette attitude de lecture commune aux mieux avertis et aux plus naïfs des lecteurs témoigne de l'intégrité de l'acte littéraire, rendue manifeste par le texte en tant qu'acte de langage unique. Défini comme l'unité minimale de la communication linguistique<sup>18</sup>, l'acte de langage complet, l'acte illocutoire<sup>19</sup> dirons-nous désormais, peut correspondre à un mot, à une phrase, à un segment discursif de longueur variable. Son caractère d'acte fini, complet, lui vient de ce qu'il ne comporte pas qu'un énoncé doté d'une signification en vertu de la lexis particulière au français, à l'anglais ou à toute autre langue naturelle. Il est aussi et surtout substance de l'expression. Son énonciation, dans des conditions déterminées, lui confère une juridiction, une déontologie linguistique telle que son occurrence se transforme en parole efficace modifiant le comportement linguistique des partenaires de la situation de communication, le locuteur et son allocutaire. La promesse, la salutation, l'ordre, l'assertion, pour n'en citer que quelques-uns,

<sup>18</sup> John R. Searle, *Les actes de langage*, Paris, Hermann, 1972.

<sup>19</sup> Oswald Ducrot, *Dire et ne pas dire*, Paris, Hermann, 1972.

constituent autant de types d'actes illocutoires, c'est-à-dire d'actes qui ne peuvent s'accomplir qu'en vertu de conventions linguistiques et conformément aux règles sous-jacentes qui régissent ces dernières.

Chacun de nos textes envisagé comme une immense phrase, présente les caractéristiques d'un acte illocutoire. Totalité homogène signifiante, pourvue d'une instance d'énonciation et d'une instance de réception repérables et repérées dans la première partie de cette étude grâce aux nombreux signaux qu'elles laissent dans le discours du récit, chaque texte est le lieu d'une communication linguistique non plus littérale et stricte comme c'est le cas la plupart du temps dans la vie quotidienne, mais bien d'une communication littéraire. Nous considérons la seconde comme un analogon de la première. Les travaux de Searle sur les actes de langage de la communication linguistique nous serviront de point d'appui dans notre tentative de cerner les conditions nécessaires et suffisantes pour qu'il y ait acte illocutoire de narration. La narration présente, en effet, de multiples affinités avec l'acte d'assertion, l'une des huit grandes familles d'actes illocutoires dégagées par le philosophe anglais. Les deux actes, en effet, comportent toujours et obligatoirement l'un un contenu propositionnel, l'autre un contenu diégétique. Le premier suppose la croyance du locuteur en son assertion, le second, la sincérité du narrateur et la foi en ce qu'il raconte. Tous les deux supposent encore chez l'allocutaire une ignorance au moins virtuelle d'un contenu propositionnel et chez le narrataire une ignorance réelle du récit qu'on lui fait. Enfin, l'expression d'une assertion par un locuteur ne revient-elle pas à assurer son allocutaire que la proposition assertée représente une situation réelle et, par ailleurs, la narration d'un récit par son narrateur ne vise-t-elle pas à assurer le narrataire que l'histoire racontée, la fiction, représente une situation réelle ? « It was never published, but I saw it once and it made an indelible impression on my mind », dit le narrateur d'Anderson à son narrataire. Les formes verbales de ce passage portent toutes la marque du « monde raconté », le *preterit*, son temps axial. La fiction témoigne de sa propre validité.

La phrase immense qu'est le texte narratif pourrait donc s'énoncer de la façon suivante : « Je raconte que (P) ». Le

segment « Je raconte que » correspond à un marqueur de force illocutoire, disons  $\Delta$ <sup>20</sup>, et P, le contenu propositionnel, équivaut à la diégèse transmise par le discours du récit, comme nous venons de le voir dans le parallèle entre l'assertion et la narration. Il est toujours possible, en théorie du moins, de déceler la nature de la force illocutoire gouvernant un acte de langage donné. Cela doit être fait par l'allocutaire pour que l'effet illocutoire soit atteint, c'est-à-dire que les intentions du locuteur soient reconnues par le premier et le message compris. D'où la nécessité d'analyser, comme nous l'avons fait en premier lieu, chacun des textes du corpus afin d'y isoler les signaux génériques récurrents. La présence en nombre significatif de ces signaux dans le texte manifeste sans équivoque que les conditions nécessaires et suffisantes à l'accomplissement de l'acte illocutoire de narration sont satisfaites.

La première de ces conditions est d'une portée si universelle que nous devons supposer son existence dans tous les cas où un acte illocutoire est produit, qu'il relève de la communication linguistique ou de son analogon, la communication littéraire. La formulation en est la suivante :

**LES CONDITIONS NORMALES DE DÉPART ET D'ARRIVÉE SONT REMPLIES**<sup>21</sup>.

Rien à modifier à cet énoncé pour ce qui regarde l'acte illocutoire de narration. Le terme départ recouvre la sphère d'activité du narrateur, les conditions qu'il doit remplir afin de parler et surtout de raconter de manière intelligible. Les conditions d'arrivée concernent le narrataire. Elles président à son acte de compréhension. Dans la situation narrative interne propre à chacun des contes, ces conditions éliminent toute possibilité de « bruits » susceptibles de perturber la communication entre un narrateur et son narrataire. Elles nous permettent de supposer, chez l'un et l'autre, une connaissance commune de la langue de communication, le français québécois dans « La fleur qui faisait un son », l'anglais américain dans

<sup>20</sup> Nous avons choisi comme symbole du marqueur de force illocutoire narrative le delta, première lettre du mot *diégésis*.

<sup>21</sup> John R. Searle, *op. cit.*, p. 98.

«The Book of the Grotesque». Mais plus encore, elles nous permettent d'en inférer une connaissance non moins égale du langage narratif, «la grammaire du récit» selon l'expression maintenant consacrée. Le recours aux signaux situationnels, même d'une manière aussi discrète que celle qui caractérise les narrateurs de nos deux textes, et l'emploi commun encore une fois aux deux narrateurs des adverbes de la consécution narrative marquant le début des séquences témoignent d'une même connaissance du code chez les partenaires de la situation narrative interne.

Ces conditions idéales se retrouvent difficilement au niveau de la situation narrative externe, là où s'instaure la communication entre l'auteur et ses lecteurs. Le malentendu qui suivit la parution de *Winesburg, Ohio* et des *Contes pour un homme seul* ne laisse subsister aucun doute dans notre esprit à ce sujet. L'histoire des différentes littératures nationales nous a habitué depuis toujours à de tels incidents.

La deuxième condition inhérente à l'acte illocutoire de narration pourrait s'énoncer ainsi :

**LE NARRATEUR EXPRIME LA PROPOSITION DIÉGÉTIQUE QUE (P), EN CRÉANT LE DISCOURS NARRATIF T.**

L'équivalent du contenu propositionnel, c'est dans l'acte de narration, la diégèse. Dans le discours narratif intitulé «The Book of the Grotesque», P représente l'histoire du vieil écrivain qui conçut et écrivit le livre du grotesque. Dans «La fleur qui faisait un son», le narrateur propose à son narrataire l'histoire du Troublé qui tomba amoureux d'une fleur qui faisait un son.

La deuxième condition ne concerne que l'aspect de contenu dans l'acte illocutoire de narration. Ce dernier, cependant, nous l'avons vu, se présente surtout comme substance de l'expression. Rien d'étonnant alors à ce que la troisième condition et les autres qui suivront portent sur ce qui constitue l'aspect formel de l'acte de narration. La troisième condition fonde la relation du narrateur avec son acte de narration. Nous pourrions la formuler de la façon suivante :

**DANS L'ÉNONCIATION DE (P), LE NARRATEUR PRÉDIQUE À PROPOS DU NARRATEUR UN ACTE N DE NARRATION.**

Ce dernier s'attribue en quelque sorte l'acte de narration par tous les signaux récurrents micro ou macro-syntaxiques qu'il dirige à l'endroit de son narrataire. Nous pouvons en déduire une première conséquence : le narrateur est le maître absolu du discours narratif. Il peut le manifester plus ou moins discrètement, mais ce privilège lui est irréductible. Autre conséquence qui se présente comme un corollaire de la première : la relation du narrateur au narrataire en est une de transcendance. En paraphrasant ce que Benveniste<sup>22</sup> énonçait au sujet de la relation je-tu dans la langue, nous dirions que lorsque le narrateur sort de lui pour établir une relation avec un être, il rencontre et il pose nécessairement un narrataire.

La troisième condition a trait à l'activité du narrateur en tant qu'instance responsable de la production du récit. La quatrième définit le rapport qu'il entretient avec ce qu'il raconte. Nous pouvons la formuler ainsi :

**LE NARRATEUR A DES RAISONS DE CROIRE QUE (P), EST RÉEL.**

Dans l'économie du système narratif, tout se passe comme si le narrateur se livrait à une suite d'opérations logiques que nous pourrions synthétiser de la façon suivante : « Je suis le narrateur, donc je raconte et ce que je raconte est réel parce que je suis ». Les modes d'intrusion du narrateur dans le discours narratif, et en particulier les pronoms de première personne par leur valeur de déictiques, illustrent avec éloquence la circularité de ce raisonnement implicite qui fonde sur le sujet narrant la réalité de l'objet narré. À titre d'exemple, nous pourrions citer ces propos du narrateur d'Anderson : « The book had one central thought that is very strange and has always remained with *me*. » Ou encore ces deux assertions qu'émet, presque du même souffle, le narrateur de « La fleur qui faisait un son » : « (Car Lorgneau est grand danseur et aime bien le violon, vous pouvez me croire »), la seconde, à la seule fin d'authentifier la première.

<sup>22</sup> Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, p. 232.

La cinquième condition en est une d'incertitude. Elle assure la validité de l'acte de narration en lui assignant un objet. Elle peut s'énoncer comme suit :

**IL N'EST ÉVIDENT, NI POUR LE NARRATEUR, NI POUR LE NARRATAIRE, QUE LE NARRATAIRE CONNAISSE (P).**

Le grand nombre de signaux récurrents du langage que nos deux narrateurs émettent en vue d'un décodage adéquat du message par leur narrataire respectif ne saurait s'expliquer autrement.

La sixième condition est une condition de sincérité. On la retrouve dans tous les types d'actes illocutoires dont l'accomplissement revient à exprimer l'adhésion du locuteur à ce qu'il énonce. C'est le cas pour la promesse et l'assertion, entre autres. Nous avons déjà eu l'occasion de souligner l'étroite parenté qui existe entre l'assertion et l'acte illocutoire de narration. La condition de sincérité qui préside à ce dernier peut s'énoncer en ces termes :

**LE NARRATEUR CROIT QUE (P) EST RÉEL.**

Il ne saurait en être autrement puisque le narrateur a la meilleure des raisons possibles de croire en la réalité du récit : la foi en sa propre réalité de narrateur, comme nous l'avons vu un peu plus haut. S'il se présente comme un narrateur auto-diégétique<sup>23</sup>, alors il raconte à la première personne sa propre histoire. À la fois narrateur et principal acteur du récit, il ne peut douter de sa propre réalité. S'il s'exprime encore par le *je* mais raconte une histoire à laquelle il ne participe en tant qu'acteur que peu ou prou, alors il est ce que nous désignons du terme de narrateur-témoin. C'est précisément cette qualité de témoin qu'assument nos deux narrateurs. Elle se présente comme la conséquence directe de leur croyance en la réalité de la diégèse qu'ils proposent à leurs narrataires dans nos deux textes. Le narrateur qui choisirait de s'exprimer au moyen de la troisième personne, cette non-personne grammaticale dont parlait Benveniste<sup>24</sup>, ne manifesterait pas d'une manière

<sup>23</sup> Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 253.

<sup>24</sup> Émile Benveniste, *op. cit.*, p. 230.

moins éloquente sa foi en la réalité de sa production narrative. En voulant conférer à son acte de narration les caractéristiques de l'énonciation historique, il signifierait que pour lui le récit a valeur d'Histoire.

L'adhésion sincère et complète du narrateur au contenu diégétique détermine la nature et les modalités de son acte d'énonciation. La septième condition traite justement de l'intention du narrateur en regard de son acte de narration. Elle peut être formulée de la façon suivante :

**L'INTENTION DU NARRATEUR EST QUE L'ÉNONCIATION DU DISCOURS T REVienne À ASSURER QUE (P) EST RÉEL.**

Le discours T, en l'occurrence « The Book of the Grotesque » et « La fleur qui faisait un son », doit être conçu, organisé, livré de telle sorte que l'histoire qu'il véhicule soit réelle pour l'instance de réception de la communication littéraire. De fait, l'analyse de chacun des textes de notre corpus nous a révélé la prédominance des signaux du « monde raconté ». Nous faisons référence ici aux signaux du registre majeur, les formes verbales au *preterit* et au passé simple ainsi qu'aux adverbes de temps qui les accompagnent. Ces signaux, nous l'avons déjà mentionné, projettent à l'avant-plan la consécution et l'enchaînement nécessaire des événements du récit. « Le Troublé ne *continua* pas, il *fit* seulement le geste de vouloir tenir entre ses doigts, étouffer, briser. *Puis* il *partit* en courant vers sa cabane. Et chose que Daumier *entendit* sans le savoir d'abord, la fleur *fit* le son. » Les signaux du registre mineur, eux, ramènent l'attention du narrataire vers l'arrière-plan. La description des acteurs et des circonstances du récit, la mention des actions itératives, confèrent à la diégèse sa « perspective », comme nous le disons en parlant du langage pictural. Le monde de la fiction échappe alors à la linéarité où l'enfermerait le recours aux seuls signaux du registre majeur. Le passage suivant, tiré du conte d'Anderson, illustre notre propos : « Perfectly still he *lay* and his body was old and not of much use any more, but something inside him was altogether young. »

Une huitième condition vient compléter celle qui précède. Elle intéresse l'autre pôle de la communication littéraire, le

narrataire, et concerne son acte de compréhension. Nous pourrions lui donner cette formulation :

**LE NARRATEUR A L'INTENTION I D'AMENER LE NARRATAIRE À LA CONNAISSANCE C QUE L'ÉNONCIATION DU DISCOURS T REVIENT À ASSURER QUE (P) EST RÉEL. IL ENTEND PRODUIRE C PAR LA RECONNAISSANCE DE I. ET IL ENTEND QUE I SOIT RECONNUE PAR LE NARRATAIRE EN VERTU DE LA CONNAISSANCE QU'A CE DERNIER DE LA SIGNIFICATION DU DISCOURS T.**

Tous les signaux de langage que nous avons énumérés et dont nous avons montré le fonctionnement à l'intérieur de nos deux textes concourent à assurer un décodage adéquat du message particulier de chaque conte. Au terme de sa lecture du discours narratif, le narrataire, grâce à la connaissance du code narratif qu'il partage avec le narrateur, atteint à la signification. Son acte de compréhension n'est cependant parachevé que dans la reconnaissance qu'il effectue alors des intentions multiples du narrateur à son endroit. Ces intentions sont étroitement reliées les unes aux autres, comme nous venons de le voir. Intention de produire un acte N de narration, intention que son intention de narrer soit reconnue par le narrataire en vertu de la présence et de la récurrence des signaux qu'il émet dans le discours T et finalement intention de produire un certain message que le narrataire comprenne, grâce à la configuration particulière que revêtent les signaux du langage narratif lorsque le narrateur les combine avec un contenu diégétique déterminé. La connaissance C que mentionne la huitième condition n'est que la certitude qu'acquiert alors le narrataire concernant le message qu'il a capté et décodé. Il sait que ce dernier prend tel sens en vertu de son contenu mais aussi de la substance de l'expression, c'est-à-dire de l'acte illocutoire qui l'a informé et lui a donné une signification en le transmettant.

Si tous les auteurs souhaitent avoir des lecteurs idéaux, attentifs à leurs véritables intentions narratives, la sagesse les invite à constater que les «bruits» dans le canal de liaison empêchent qu'il y ait, à la sortie, correspondance avec ce qui existait à l'entrée. Car on ne retrouve pas en communication littéraire de mécanisme aussi efficace que celui de la redondance dans la communication linguistique. D'où la pluralité de lectures possibles d'un même discours narratif. Les lecteurs de



---

*Winesburg, Ohio* et des *Contes pour un homme seul* en feraient la preuve si cela était encore nécessaire.

Pourtant, l'acte de langage narratif considéré dans son immanence, fournit tous les signaux nécessaires et suffisants pour que les lecteurs virtuels de nos deux cycles narratifs deviennent des lecteurs idéaux. Le narrateur et le narrataire, son inséparable partenaire, s'en portent garants.

*Université Laval*

---